

УДК 821.112.2-2.09

Шалагінов Б. Б.

Ф. В. ФОН ШЕЛЛІНГ: МІФОТВОРЕЦЬ НА ПЕРЕПУТТЯХ МОДЕРНУ

У статті розглядаються основні аспекти естетичного вчення Ф. В. фон Шеллінга, зокрема його теорія міфу, відповідно до програми магістерського курсу «Німецький романтизм».

Значення Фрідріха Вільгельма фон Шеллінга (1775–1854) — філософа раннього німецького романтизму — виходить за рамки його історичної епохи. Він завершує етап класичного раціоналізму, представлений мислителями від Г. Лейбніца, Р. Декарта і Б. Спінози до І. Канта, які відобразили модерне мислення як стан гносеологічної гармонії (можливості адекватного пізнання реальності як цільності суб'єкта та об'єкта). Шеллінг відобразив поворот до нового мислення в той момент, коли нове покоління мислителів XVIII ст.— французьких (Ж.-Ж. Руссо) і німецьких (насамперед, Ф. Шиллер) — констатували й описали драматичні тенденції у розвитку модерну, які руйнували гносеологічну цільність світу й особистості, що вело до односторонності, «одномірності» (Г. Маркузе) людського існування, його відчуження від природи як гаранта такої гармонії, до переродження суспільства на механічну суму індивідів. Філософія Шеллінга, що виступив разом із такими духовно близькими йому мислителями, як Й. Г. Фіхте, Новаліс, Ф. Шлегель, Ф. Шлейєрмахер, не лише містила діагноз небезпечної хвороби на переломному етапі модерну — втрати повноти і цільності духовного буття особистості, — але й розробля-

ла можливі шляхи виходу з цього глухого кута заради порятунку особистості для майбутніх епох. Розроблена таким чином «німецька утопія» [1] залишалася, правда, в рамках кантіанського мислення, тобто мала слугувати «регулятивним принципом», що вказував на орієнтири й попереджав про небезпеки на шляху. В цій якості вона не могла бути втілена в соціальній реальності, і цим її доля відрізнялася від утопії Руссо («Про соціальний договір»), яку французькі революціонери кінця XVIII ст. сприйняли як конкретну програму політичних дій.

Шеллінгіанство ані прямо, ні опосередковано (як гегельянство) не було винне в трагічних поворотах XX ст. Зате воно виявилось плідним для розвитку німецької екзистенціальної думки (Е. Гуссерль, М. Гайдеггер), що виявилася чутливою до проблем соціальної дисгармонії людини, але бачила можливості виходу з глухого кута на шляху особистого («екзистенціального») вибору. Було воно близьке й «духовно-історичній школі» — широкому культурно-філософському руху в Німеччині другої половини XX ст. (В. Дільтей, О. Вальцель, Е. Кассіер, Т. Манн, Г. А. Корфф, А. Швейцер, Ф. Майнеке та ін.) — з її намаганнями вдихнути нове життя в кантівський

погляд на високу гідність людської особистості і «роду людського».

Шеллінг суттєво вплинув на теорії міфу в ХХ ст. Серед великої кількості дослідників, що ставили перед собою специфічні наукові завдання, К. Юнг, Н. Фрай, Г. Башляр та інші мислителі, які мали вплив на художньо-естетичну практику та її інтерпретацію, позичили й розвинули окремі риси філософії Шеллінга, «вилучивши» їх, однак, із його утопії, але синтезувавши з учнями високого модерну (такими як фрейдизм, марксизм та ін.).

Німецький філософ залишив свій відчутний слід і в українській культурі. Великий матеріал тут подає Д. Чижевський [2]. За його свідченням, професори Київської духовної академії та Київського університету почали викладати українським студентам вчення Шеллінга ще за життя самого філософа, відображаючи всю складну й неоднозначну еволюцію його поглядів. Філософія Шеллінга стала важливим методологічним підґрунтям для вивчення українського духовного життя, ментальності, народної поезії, на відміну від інших слов'янських народів (поляків, росіян та ін.), — взагалі для духовного самовизначення нації. З-поміж багатьох прикладів у праці Чижевського наведемо один: перший ректор Київського університету М. Максимович почав свою діяльність як Шеллінгіанець-натурфілософ. Шеллінгіанство його виявлялося зокрема в символічному розумінні народної поезії, коли він робив спробу охарактеризувати психіку українського й російського народів на підставі пісень [3]. Таким чином, Максимович задовго до В. Вундта вже впевнено йшов тим шляхом у дослідженні національної психології через мистецтво, який німецького вченого привів до його праці «Психологія народів» (1900 — 1920). Величезні можливості для дослідження дає тема «Шеллінг і Гоголь», де поруч із цим філософом можуть бути поставлені Й. Г. Гердер, Я. і В. Грімми.

1.

Шеллінг пройшов величезний шлях філософського розвитку. Його ранні погляди значно відрізняються від пізніх. Разом із тим, його розуміння мистецтва, що склалося в роки співробітництва з Фіхте й було викладене в університетських лекціях, практично мало змінилося за всі наступні роки. Це дозволяє нам виділити в його філософії ті незмінні, спільні для його світосприйняття ідеї, які стали основою естетичних поглядів мислителя. Шеллінг є *романтичним* естетиком, що виразилося в прагненні розглядати конкретний художній матеріал із погляду

не його власної (іманентної) видової специфіки, а певних, заданих ззовні, абстрактних категорій. Це зближує його з Кантом як естетиком.

Серед джерел філософування Шеллінга ми можемо виділити два в безпосередній хронологічній близькості від нього, а саме Канта і Фіхте, і два — віддалених у часі: Спінозу та Лейбніца. За вихідну точку Шеллінг бере Абсолют, який є сам по собі «бездонною порожнечою», поки не проявить себе через «особливе» (*Besonderes*) (ФМ, 92) [4]. Від особливого Шеллінг відрізняє «одиничне», що знаменує собою емпіричне, окреме, конкретне, випадкове. У цій вихідній тріаді *загальне — особливе — одиничне*, яка має першорядне значення для всієї його філософії, ми можемо впізнати кантівські «розум — здоровий глузд — чуттєвість». До своєї тріади Шеллінг зводить усі свої міркування про пізнання, природу, людину, мистецтво. Через реальне (окреме, одиничне) виражає себе загальне, через тимчасове — вічне, через конкретне — безкінечне, через матеріальне — ідеальне тощо.

За Шеллінгом, загальне є сутність, «джерело, з якого все походить» (2, 47) [5]; воно може виразити себе через окреме, тобто форми, що змінюються, а як вічне — через час. Саме ж при цьому «покладає в себе час і вічність» і «залишається невразливим для будь-яких змін», «залишається в загальній природі прихованим, невидимим» (2, 47). Але безкінечне не дискримінує, не принижує конкретне, а наповнює його значущістю, змістовністю і тому — підносить: «Навіть у тимчасовому розкриває свої пелюстки квітка вічності» (2, 50). Ось чому помиляються ті філософи, що шукають за допомогою філософії сутність реальності поза межами самої реальності, шукають її «в безмежній даліні» й намагаються «відтворити предмет, про якого взагалі не може бути й мови»; тим часом, як правильний шлях — споглядати наявне» (2, 50). Як і для Канта, «наявне», реальність, є відправним пунктом роздумів Шеллінга. Слідом за Кантом він розсуває рамки мислення про реальне, але як філософ-романтик уже по-своєму бачить у ньому безкінечний зміст, а саме розглядає особливе (одиничне, тимчасове, конкретне) як *символ* відносно до загального (Абсолюту).

Такої символічності, такого саморозкриття загального через особливе й одиничне, на його думку, саме й бракувало Спінозі. Шеллінг, слід гадати, знайшов власну систему потенціювання в голландського філософа, який конкретні реалії життя представив у вигляді ієрархічних ступенів — модусів (видозмін) основного первня, Божества. У Спінози Бог представлений як процес

безкінечного становлення (розгортання, втілення) наперед установленної сутності. Але таке вчення про розгортання свідчило насамперед про «непорухність буття» (2, 466) і тому було проявом «закостенілого раціоналізму» (2, 438): «Спінозизм у його закріпленості можна було б уподібнити статуї Пігмаліона, яку треба було одухотворити теплим диханням любові» (2, 100). Йому не вистачало «динаміки», тобто вільного переходу до нової якості, у результаті — саме «свободи». І саме сучасне «уже динамічне (тобто еволюційне.— Б. III.) уявлення про природу мусило б суттєво змінити основні погляди спінозизму» (2, 100). То м у у Шеллінга, при збереженні спінозіанського принципу ієрархічності, ми знаходимо вже дуже важливий елемент — розвиток, тобто набагато виразніше артикульований процес історичного переходу (потенціювання) одних якостей у інші.

Спінозіанське «становлення» постає в Шеллінга як розвиток (потенціювання від простого до складного, від матерії до свідомості) співзвучно з ученням Лейбніца про монади [6], в якого нежива природа є монада, «що спить», жива природа — монада, «що бачить сні», а людина (свідомість) — монада, «що прокинулася». Таким чином, в Універсумі розлита духовна енергія, що з першопочатку обумовлює спорідненість і рівноправність матерії й свідомості. Пізніше ця ідея була розроблена Шеллінгом у вигляді «філософії тотожності» (*Identitätsphilosophie*).

Шеллінг переосмислює акт становлення в Спінозі також із погляду кантіанської дихотомії «необхідність / свобода» («природа / дух») і віддає пальму першості свободі, духу: «Для мене найвищим принципом усієї філософії є чисте, абсолютне Я, тією мірою, якою воно висувається свободою (тобто духовним первнем.— Б. III.), а не обумовлюється об'єктивним» [7]. Спіноза ж виходив із субстанції, а свободу розумів лише як *споглядання* (наперед установленної) субстанції. І навпаки, для Шеллінга свобода полягає в активності — у *створенні* об'єкта, тобто в наділенні його (духовною) сутністю, змістом і значенням всезагальності, іншими словами — у *символізації* об'єкта [8]. Розум людський, як буде показано нижче, є повторенням «абсолютного» розуму на новому витку спіралі, і процес творення світу повторюється вже на персональному рівні. У цьому полягає надзвичайно цінна для романтиків думка про виняткову роль креативної свідомості, поета зокрема. Ідея творчого характеру мислення була розроблена раніше Кантом у «Критиці чистого розуму» (1781).

Отже, все розмаїття світу з його елементами,

зв'язок сутності з окремими її виявами даються нам як єдність завдяки розуму. Він — це «все-зв'язок» (All-Korula), який ми відчуваємо не як щось стороннє, як «поза- чи надприроднє», а як притаманне нам «безпосередньо близьке, єдино дійсне, якому ми належимо і в якому ми перебуваємо» (2, 50). Саме завдяки нашому інтимному зв'язку з нашим власним розумом ми сприймаємо як щось глибоко споріднене нам саму реальність, що пронизана світовим розумом.

Таким чином, вихідний пункт — все ж матерія, але матерія з самого початку *одухотворена*, що містить в історичній потенції безмежну кількість світів, один із яких — розумне начало (*Intelligenz*), а отже — і воля.

У такому погляді на матерію полягала основа ідеалістичного світорозуміння, яке дозволяло романтикам відповісти на важливе для них питання про смерть. Людина повертається до природи, але до неї ж повертається також «ентелехія» людини (Гете). Тілесно-духовний субстрат індивіда знаходить своє останнє пристановище в матеріально-духовній субстанції природи. Відомо, як скептично поставився Гете до «суб'єктивного ідеалізму» Фіхте у зв'язку з тим, що той розглядав «природу» лише як породження нашої свідомості (як «Не-Я»), а отже, і не знаходив у ній місця не лише для тілесного, але й для духовного субстрату людини після смерті. І навпаки, Шеллінг привернув до себе увагу великого поета внаслідок свого розуміння природи як реального (об'єктивного) явища.

«Ідеалістичне розуміння є справжнім торжеством філософії нашого часу», — писав Шеллінг. Ідеалізм доводить, що «основу всього дійсного — природи, світу речей — складає діяльність, життя і свобода (...)». Іншими словами, що «не лише Я є все» (як учив Фіхте), «але й навпаки, все є Я» (2, 101).

Щодо цілей філософування Шеллінг спочатку йде за Фіхте, який наголошував на відмінності між практичним і теоретичним науковченням. Перше мусило дати відповідь на запитання, як суб'єкт приходить до об'єкта, як Я завдяки своїй діяльності приходить до Не-Я. Друге порушувало питання, як об'єкт приходить до суб'єкта, як Я обумовлюється через дію Не-Я.

Шеллінг стверджував, що головне завдання полягає в тому, щоб дослідити ступені розвитку об'єкта, починаючи з найнижчих, де дух діє в образі сліпих, несвідомих сил матерії, і так до найвищих, де дух здобуває свідомість і волю. Така тематика ніби продовжувала вчення Фіхте про свідому і несвідому творчість (продукування [9]) Я. Свідомому репродукуванню (пізнанню)

передусе несвідоме репродукування, тому, коли дух споглядає об'єкт, він мимоволі споглядає й сам себе. Обидва філософи тут рухалися слідом за Кантом, який вчив, що ми досягаємо не самий об'єкт (який у принципі неможливо досягнути як «річ саму по собі», *Ding an und für sich*), а лише його образ у нашому сприйнятті; але цей образ визначається не лише реальністю, але чималою мірою й самою свідомістю [10]. Тому Фіхте і Шеллінг розглядають наші уявлення як оригінал і як його копію, узгодженість між якими є умовою знання [11].

На першому етапі розумне начало (*Intelligenz*) творить несвідомо, це є власне природа, яка виступає як *зримий* дух (*Geist*). Цим Шеллінг постулює символічне розуміння природи, на якому базуватиметься його розуміння міфології як частини природи. Однак розумне начало є не лише таким, що несвідомо твориться (*naturatum*), але й таким, що саме свідомо творить (*naturans*) і насамкінець постає як дух, що досягнув сам себе. У цій якості природа постає як *незримий* дух [12]. Несвідоме творіння духу (природа) і його свідоме творіння (історія, пізнання, мистецтво) мусять бути тотожними, бо походять із одного джерела.

Таким чином, Шеллінг представляє все суще у вигляді однієї лінії, на одному кінці якої переважає суб'єктивне, на протилежному — об'єктивне, а центр являє собою абсолютну нерозрізненість (*Indifferenz*) між реальним та ідеальним. Відмінність між суб'єктивністю й об'єктивністю поза центральною точкою виявляється у вигляді *потенцій*. Реальне (природа) розвиває такі потенції, як матерія, світло, організм тощо; ідеальне — такі потенції, як істина, знання, добро (діяльність), краса (розум) тощо.

Шеллінгу вдалося філософськи обґрунтувати ідею розвитку в природі, що приводить до виникнення свідомості та культури («діалектика природи»). У цьому він відійшов від Фіхте, який усі сили віддав протилежній проблемі: як свідомість продукує об'єкт (природу) («діалектика свідомості»). Сам же об'єкт виступав для Фіхте у вигляді темного силуету. Шеллінг зруйнував каузально-механістичне розуміння природи, притаманне XVIII ст., представив її як динамічно-органічний, продуктивно-творчий процес. Саме за такі риси високо цинив його філософію Гете.

Серед попередників Шеллінга справедливо може бути названий Й. Г. Гердер, який представив еволюцію природи від зоряного неба до людської цивілізації в багатотомній праці «Ідеї до філософії історії людства». Натхнений цим підхо-

дом, Шеллінг береться за розробку важливого для нього умоглядного аспекту. Абсолют, що знаходиться в основі світобудови (*Universum*), веде за собою історичний процес і постає у вигляді боротьби універсальної і індивідуальної волі, світла і п'тьми, добра і зла тощо. Результатом історичного процесу є перемога розуму, світла, духу. Так філософ підходить до царини думки, що пов'язана з християнською вірою, яку він сприймав крізь призму ірраціоналістичної гностики. Це й стало предметом його «позитивної філософії» в пізні роки. Гегель, на його думку, досліджував лише те, що піддається раціональному поясненню; його ж власне завдання — звернутися до ще не використаного потенціалу у вигляді інтуїції, волі, віри. Це допоможе розкрити таємницю буття і небуття, першопричин усього сущого.

2.

Невід'ємною частиною філософії Шеллінга є естетика. Світовий Дух приводить матерію до висот духовності, де головне місце посідає мистецтво. Міфологія — квінтесенція естетики Шеллінга. Йому вдалося з часом нагромадити величезні знання в цій галузі, ознайомитися практично з усіма сучасними поглядами на предмет і піддати їх критичному розгляду. Міфологію він аналізував не як мистецтвознавець, а як філософ, який шукає для неї й знаходить дуже важливе місце в загальній еволюції світового розуму від сліпої матерії до витонченої духовності. Відповідно до його власної системи, це місце знаходиться саме посередині «лінії розвитку» й тому найяскравіше репрезентує «тотожність» природи і духу. Розвиток природи має у Шеллінга незамкнений характер і перетікає в історію розвитку духа, який сам себе відтворює на більш високому витку спіралі. Якщо раніше природа «обдаровувала» людину своїми благами, серед яких найважливішим є свідомість, то на новому витку саморозкриття Абсолюту людина мусить, сказати б, продовжити справу природи і вже свідомо, відповідно до її логіки, творити оновлену природу — але не ту сліпу, темну, нечутливу, а тепер уже — світлу, прояснену людською волею та розумом. Так природа на новому витку спіралі створює спеціальний орган — людину, щоб за її посередництва продовжувати свою справу, але вже у вигляді свідомого процесу. Іншої мети, крім людини як найвищого ступеня власного саморозкриття, у природи немає й не може бути. Це також відповідає постулату Канта, що людина, з погляду намірів природи, не може бути засобом, але тільки кінцевою метою.

У цьому ряду еволюції, на новому витку спіралі, досягається нова якісна тотожність, однак уже між початками, що їх створила свідомо воля людини (якій передовірила себе абсолютна воля). Зрозуміло, що на цьому витку має ще раз проявити себе вже нова нерозрізненість (*Indifferenz*) між реальним і ідеальним. Це й буде міфологія, але вже в новій якості — як єдність раціонального й інтуїтивного, природи й історії, наукового й художнього (ФМ, 449), необхідності й свободи. Ця міфологія виникне не стихійно (як у далеку давнину), а буде створена свідомо. Том у все мистецтво Шеллінг уявляв як міфотворчість; більше того, вважав, що міфологія має стати основним способом пізнання, але не раціонально-однобічним, а універсальним, серед інструментів якого будуть інтуїція, віра, високе містичне осяяння. Так, у майбутньому людина знову має повернутися в міф і знову знайти повноту духовного існування, про втрату якої так сумували Руссо, Вінкельман, Шиллер, романтики. Але це має бути повернення не назад, а «вперед».

У визначенні міфу філософ іде шляхом дедукування зі своєї ідеалістичної настанови загального (Абсолюту) — особливого — одиничного і простежує в реальних міфах відповідності її окремим елементам. Користуючись методом Канта, він «конструює» міф відповідно до здатності розуму до різних рівнів узагальнень.

Основне визначення міфу базується на такому: «Кожна ідея = (дорівнює, тотожна.— Б. III.) універсуму = (який постає при цьому.— Б. III.) в образі особливого» (ФМ, 89). Це означає, що зрозуміти ідею (абстрактне) можна лише тоді, коли вона втілюється в особливому (конкретному). Особливе при цьому з'являється як щось виділене з невизначеності, щось «відмежоване», конечно, як тотожне тільки самому собі. Отже, «чітка відмежованість, з одного боку, і нероздільна абсолютність (з іншого) складають визначальний закон усіх образів богів. Адже вони — це ідеї, що їх можна споглядати реально». Міф — це реальність і водночас — свідомість. У міфології ми бачимо «відокремлені, замкнуті образи, в кожному з яких все ж наявна цілокупність і вся божественність» (ФМ, 89). Так Шеллінг встановлює в міфі тотожність «зримої природи» і «невидимого духу», іншими словами — *символізує* міф.

Встановивши, що боги репрезентують ідею (безкінечне), втілену в особливому (і/або конечному), — цей базис всієї подальшої дедукції, — Шеллінг переходить до наступного важливого твердження: боги являють собою тотожність загального і особливого, природи і свідомості, необхідності і свободи. З одного боку, боги діють

з необхідністю, оскільки та визначена самою природою, ухилитися від якої вони не можуть; у цьому сенсі вони належать царині природи. І вони діють вільно, але так, наче не вибрали для себе жодного іншого закону, крім необхідності (якби ті, інші закони, існували); у цьому сенсі вони належать до царини свободи (ФМ, 96).

Згідно з Шеллінгом виходить, що міфологія саме і є переходом від «природи» до «цивілізації», і саме в той момент, коли цей етап проявляється нечітко, неявно. Але в цій неявності полягає його перевага у вигляді повноти духовного існування, внутрішньої цільності, нерозчленованості органічного життя, де цільність підтримана самою природою, але вже осяяна світлом розуму, де свобода спирається на необхідність, але необхідність при цьому знаходить своє вираження у свободі як «особливого»; іншими словами, саме тут виявляється тотожність природи й свідомості в її початковому, органічному, самостійному і поки що спонтанному вигляді. Ця внутрішня цільність і нерозчленованість буття дається людині в ранню пору її історії як дарунок природи.

Перед нами доволі абстрактна побудова. Ранні німецькі романтики прагнули знайти шлях від цієї початкової гармонії, «золотого віку» людства через стан гострого розладу, який вони констатували на рубежі XVIII–XIX ст., починаючи з Вінкельмана і Шиллера, до можливості відновлення цієї гармонії в майбутньому на основі розуму й свободи. Тоді ця гармонія постала б уже як результат діяльності людського розуму. Романтики й тут відштовхувалися від роздумів Канта, зокрема — про благодетельність вигнання людини з раю: для того, щоб знайти «рай» як повноту духовного буття, людина мала спочатку втратити рай. Це означає, що від пасивного підкорення виключно закону необхідності вона, шляхом страждання й тяжкого досвіду, мала прийти до самоусвідомлення як до вільного вибору на користь необхідності в якості єдиного для себе закону, — так, ніби вона сама захотіла відкинути решту законів, якби вони дійсно існували. Така можливість повернення до втраченого раю, але на більш високому рівні спіралі розвитку, саме й передбачалася всією діалектикою Шеллінга. Шлях від необхідності до повної свободи пролягав через міф.

Але повернімося до міфології. У міфологічному образі не лише «просвічується» Абсолют («Універсум»), явлений через «особливе» (тобто через конкретні функції богів); ми знаходимо в ньому також і «окреме», «одиничне» у вигляді своєрідних відхилень від цих функцій, тобто

вчинків, не обов'язкових для функції. Так, Афродіта бере безпосередню участь у битві на боці троянців, що не входить до її обов'язків як «богині кохання». Шеллінг вважає, що такі «відхилення» важливі для створення напруження в сюжеті, але за умови, що вони не руйнують головної функції божества [13].

Шеллінг поширює принципи міфології на все словесне мистецтво. Як і у випадку з міфом, форми мистецтва, «залишаючись особливим, у той же час вбирають у себе сутність абсолютного в його цільності» (ФМ, 88). Але якщо в міфі ця тотожність абсолютного й особливого настає *несвідомо*, якщо там природа, аби заявити про себе, вибирає молодий, наївний людський розум і виступає з ним у єдності (тому стародавня людина, на думку романтиків, був щасливим носієм такого розуму), то в мистецтві наступних епох цю єдність має забезпечити розум, розвинутий усім ходом цивілізації, тобто ця єдність забезпечується вже на *свідомому* ґрунті.

У своєму аналізі суто художньої сфери Шеллінг позичає поняття з філософії й користується загальноестетичною термінологією. Це стосується поняття художнього образу, який одержить свій науковий статус пізніше. Художній образ Шеллінг розуміє як міфологічний і, очевидно, не розрізняє його з символом. Образ-символ презентує (розгортає) притаманну йому самототожність, «цілокупність» (Totalität), але при цьому в строго окреслених рамках (в «обмеженості») особливого (ФМ, 91). Міфологічному образу

притаманна пластичність, яка дає змогу переводити його в площину поезії, театру, образотворчого та інших видів мистецтва. Отже, їм усім притаманна спільна модель міфологічного образу. Міф — це образ *par excellence*; будучи ідеєю художнього образу, він водночас виступає також як конкретний образ, сказати б, самовтілення ідеї; слугуючи моделлю для всіх одиничних видів мистецтва, він сам є універсальним утіленням моделі. Користуючись думкою Гегеля, міф не зобов'язаний відповідати якомусь канону, бо сам утілює цей канон.

Оскільки для Шеллінга міф є теоретичною ідеєю (1), водночас художньою моделлю (2) і при цьому конкретним, утіленим образом (3), то поєднати цю трійцю можна тільки у символі. Міф — символічний. Адже саме символу й належить уся мислима повнота абсолюту й при цьому можливість трансформації та «переведення» в різні художньо-стильові системи та жанри.

Поняття символу в Шеллінга відрізняється від його сучасного розуміння. Філософ розглядає алегорування, схематизування та символізування як види пізнавальної діяльності розуму взагалі, а не тільки як форми художнього узагальнення. Кожне з цих понять він пояснює спеціальним співвідношенням загального та особливого. Якщо особливе слугує для розкриття загального — то перед нами алегорія. Якщо загальне слугує для розкриття особливого — перед нами схема. Символ виступає як синтез («зняття») двох перших начал:

1. Алегорія	2. Схема	3. Символ
тяжіння	світло	життя
дія	мислення	мистецтво
арифметика	геометрія	філософія
музика	живопис	пластика
лірика	епос	драма
рай («Божественна комедія» Данте)	чистилище («Божественна комедія» Данте)	пекло («Божественна комедія» Данте)
індійська поезія	перська поезія	грецька міфологія
християнське мистецтво	східне мистецтво	давньогрецьке мистецтво

Абсолютним символом у цьому ряду є міф, бо тільки він один утілює в собі «первісну нерозрізненість» (Indifferenz) загального та особливого, алегорії та схеми (ФМ, 109, 110) [14].

За визначенням Шеллінга, міф — це не означення чогось іншого, а саме існування (Sein). Міф «треба розуміти як те, що він існує, і завдяки цьому схоплювати як те, що він означає. Це

той випадок, коли означення збігається з самим буттям. (...) Як тільки ми змушуємо ці створіння (божеств міфології.— Б. III.) щось собою означати, вони відразу ж перестають існувати. (...) Вони просто існують безвідносно до чогось» (ФМ, 110). «Ми приходимо в захват, коли в цьому безпосередньому, невимушеному, позбавленому мети поза собою бутті раптом уздіємо значуще,

осмислене» (ФМ, 111). І навпаки, «міфологія зникає там, де починається алегорія», тобто де «окреме» втрачає свою самодостатність і «перебирає на себе роль загального» (ФМ, 109).

3.

Утопійний характер мислення ранніх романтиків змушував їх ставити питання про «мистецтво майбутнього». Мистецтво майбутнього для Шеллінга — це, безсумнівно, міфологія (тобто міфотворчість), яка «являтиме синтез історії і природи» (ФМ, 152), інакше кажучи, синтез цивілізації й природи, тимчасового й вічного, розвитку несвідомого й свідомого. Враховуючи, що міф по-своєму відображає тотожність природи й свідомого, але приходить до нього на новому витку цивілізаційної спіралі поступово, шляхом «одухотворення» матерії, цим новим міфом буде *християнський* міф, міф духу й вищого розуму. Він убере в себе язичницький міф греків, з якого, власне кажучи, і виріс, і перетворить його на нову якість — якість духовності. Цей виток спіралі, по суті, вже почався. Для інших романтиків, зокрема для Новаліса, найповніше християнський міф утілювався в добу незастереженого панування католицької церкви, тому саме цей період середньовічної культури і мав би стати новим «регулятивним принципом» для європейської духовності (поряд із давньогрецькою класикою) на шляху до ідеалу вищої духовної повноти існування. Ідеї Шеллінга щодо християнського міфу були близькі поету Гельдерліну, товаришу його юнацьких років, який утілював їх у низці своїх поезій («Єдиний» та ін.).

Аналізуючи «Божественну комедію» Данте, Шеллінг стверджував, що вона відбила цю тенденцію, а саме шлях від природи через історію до вічності. Завершити цей шлях має мистецтво, тобто в даному випадку — поема Данте як міфологічний твір. У цього поета мистецтво й міф зростаються, постають у вигляді вищої єдності, і ця єдність увінчує розвиток природи й історії, символізуючи вічність. «Природа, як породження всіх речей, — це вічна ніч (і) місце найбільшого віддалення від (християнського.— Б. Ш.) Бога як справжнього центру. Життя й історія, суть якої полягає в поступальному рухові по ступенях, — це тільки очищення, перехід до абсолютного стану». Мистецтво «вгадує наперед» вічність, воно є «рай (земного) життя й воістину перебуває в центрі» (ФМ, 451). Оскільки міфологія, за Шеллінгом, не є витвором «окремого» індивіда і навіть не роду як колективу індивідів, а створена «родом лише тією мірою, якою сам він є одиницею і цим подібний до окремо взятої

людини» (ФМ, 114), то, з огляду на це, твір Данте не є «окремим твором однієї своєрідної епохи, однієї сходинки культури»; навпаки, він належить усьому довгому шляху від Абсолюту до кінцевого й знов до вічності. Але саме це є ознакою міфу, що сягає природи, вічності й Абсолюту, які виразили себе через кінцеве, тимчасове, особливе (див. ФМ, 451). Ось чому ніщо не може бути далі від Шеллінга, ніж думка, ніби філософ вважав міф продуктом «колективної» творчості, — міркування, що відрізає шлях до пояснення *індивідуальної* міфотворчості. При цьому індивідуальний автор також не може «придумати» міф, він може лише проіннятися міфом і внаслідок цього стати «органом», через який міф зможе виразити себе [15].

Аналогічно до поеми Данте аналізує Шеллінг і «Фауста» Гете, сприймаючи його не як твір окремого автора, заснований на партикулярних творчих імпульсах, а як «розкрити тотожність усієї епохи поета» (ФМ, 446). А в особистості Гете філософ бачить віддзеркалення «духу епохи», «загального напрямку народного життя», що сягає витоків самої природи, яка, цілеспрямовано йдучи шляхом духовного самовдосконалення, обрала як кінцеву точку своїх прагнень самого Гете як поета. Він, як і Данте, повністю відповідає «вимогам, щоб індивід став загальнозначущим». Це дозволяє йому «виразити розкрити перед ним частину світу як єдине ціле і створити міфологію з матеріалу свого часу, його історії і науки», тобто взяти «особливе (за) вихідну точку (і) перетворити (його) на всезагальне» (ФМ, 445).

Гете, на думку Шеллінга, був генієм. У своєму розумінні геніальності філософ відштовхувався від Канта. Проте якщо Кант обмежився вказівкою на природу як на джерело геніальності, то Шеллінг не міг залишити аспект природи без детальнішого розгляду. Свою працю з продукування свідомості природа прагне завершити творенням людського розуму, щоб із його допомогою пізнавати себе й здійснювати свої ще не реалізовані задуми. («У людській свідомості природа повертається до самої себе» — 2, 547; через посередництво розуму природа «пізнає й тлумачить саму себе як саму себе» — 2, 51). У цьому випадку вона діє через генія, який у несвідомому процесі творчості найадекватніше відображає наміри природи. Тільки геній творить інтуїтивно в повній відповідності до природи; звичайний же розум залежить від власної рефлексії, критерію істинності якого в принципі не існує (агностицизм Канта). Цим пояснюють помилки буденного розуму, «здорового глузду».

У вченні Шеллінга про генія ранній німецький романтизм найрішучіше відійшов від просвітницького раціоналізму з його апологією «всезнаючого» розуму.

Питання про рефлексію, що не лише організовувала, але й обмежувала політ думки, порушив ще Шиллер, який називав відповідний їй тип літературної творчості «сентиментальним» (*sentimentalistisch*) і вбачав у ньому ознаки занепаду «органічної» творчості, що сягала самої природи. Саме до цього, другого, типу – «наївних» – поетів він відносив Гомера, Шекспіра та інших, а з-поміж сучасних йому – Гете («Про наївну і сентиментальну поезію», 1796). Шеллінг наслідує Шиллера: свідомість «наївного» митця міфологічна (тобто символічна), «сентиментального» – «алегорична» або ж «схематична» [16]. Алегорія пов'язана з «рефлексією», із «сентиментальним» (Шиллер), але завжди – із втратою безпосереднього почуття буття, з розмиванням «скінченного», «реального» в нескінченному, як це (на думку філософа) спостерігалось в іудеїв, а потім зробилося прикметною рисою всього сучасного мистецтва.

Мистецтво, на думку Шеллінга, має повернутися в той стан, коли воно поставало як «найдосяжніша форма поєднання природи і свободи», як їхня тотожність; а зробити це воно може, лише коли поверне собі міфологію.

Як вважав Шеллінг, не може бути й мови про якусь мораль у мистецтві, якщо через генія віщую сама природа, бо природа – поза моралі.

Так він тлумачив естетичну позицію Канта, який «підносить до ідеї мистецтва в його незалежності від будь-якої іншої цілі, крім тої, яка є в ньому самому» (2, 31). У правильності такого розуміння [17] Шеллінга переконує його власний аналіз грецької міфології. Божества (як природа, явлена в особливому) «і не моральні, і не аморальні», вони «перебувають поза цією альтернативою»; у межах своїх функцій вони діють «вільно, оскільки їм притаманно діяти саме так, та з необхідністю (...), оскільки їхня діяльність диктується їм самою природою». «З цієї причини вони у своїй розпусності просто наївні» (ФМ, 95–96).

Дійсно, якщо основу художнього образу (слідом за міфом, символом) вбачати в тотожності загального й особливого, то для «моралі» (що належить, за Кантом, до законодавства свободи і, отже, випадає з «тотожності») не залишається місця. У цьому причини схилення філософа (і його друзів-романтиків) перед Данте (який, відкинувши будь-яке моралізування, зі співчуттям показав грішників у Пеклі й у Чистилищі), перед Шекспіром, Сервантесом, а із сучасних поетів – перед Гете, що втілює у «Фаусті», як творі нової міфології, природу – не обов'язково прекрасну й гармонійну, але різноманітну, мінливу й непередбачувану, страшну й ворожу. Таким чином, природа залишалася головним принципом також естетики міфотворчості Шеллінга.

1. Див. докладніше: Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст. – К.: Вежа, 2002. – С. 205–261.
2. Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. – К.: Смолоскип, 2005.
3. Там само. – Т. 1. – С. 72, 73. Див. також: «Вплив філософії Шеллінга в Україні» // Вказ. вид. – Т. 2. – С. 164–171.
4. У дужках тут і далі «ФМ» означає «Філософія мистецтва» Шеллінга (цитується за російським виданням: М.: Мысль, 1966, серія «Философское наследие»), за ним – сторінка.
5. Перша цифра в дужках означає том видання: Ф. В. Й. Шеллинг. Соч.: В 2 т. / Сост., ред., авт. вступ. ст. А. В. Гулыга. – М.: Мысль, 1987, серія «Философское наследие»; друга – сторінку.
6. Хоча в Мюнхенському курсі загальної історії філософії Шеллінг досить поверхово оцінює вчення Лейбніца про монади.
7. Лист до Гегеля від 4 лютого 1795 р. Цитується за виданням: Vo n Cusanus bis Marx: Deutsche Philosophie aus fünf Jahrhunderten. – Leipzig, 1965. – S. 114.
8. Згідно з термінологією Фр. Шлегеля – в «романтизації» об'єкта.
9. Термін І. Канта.
10. Саме цей пункт пізніше був ретельно переосмислений К. Юнгом у плані праобразів *архаїчної* свідомості – підсвідомості.
11. Згідно із З. Фройдом, якщо лібідо (оригінал) визначає свідомість людини (копію), то лише знання людини про це джерело своєї свідомості є умовою її душевного здоров'я. Ми простежуємо й тут факт переосмислення кантіанської парадигми.
12. Думка про «видиму» й «невидиму» природу розкрита Новалісом у повісті «Учні в Саїсі».
13. Ми наводимо ці, загалом одиничні для Шеллінга, міркування з огляду на їх цікавий евристичний сенс. Так, якщо «загальне», до якого митець підносить «особливе» (образ), закорінене в природі, тобто в несвідомому, то перед нами – міф; якщо – в суспільному бутті, що розуміється *системно*, як створена руками людини нова «природа», то перед нами – «реалізм», що також може досягати рівня загальнозначимості й навіть «змикатися» з міфом (наприклад, у творчості Л. Толстого, Т. Манна). «Особливе», яке, минуючи соціальну мотивацію, сягає суспільного середовища, що розуміється як «природа», «первісний хаос», «несвідоме» – модернізм (Кафка, Джойс). «Особливе», що залишається самодостатнім началом і доволіно доповнюється «одиничним», – постмодернізм. Постмодерністський «міф» не сягає тих універсальностей, на яких так наполягав Шеллінг, а отже, не є міфом.

14. Таке структурування мистецтва, при всій його штучності й фантастичності, вражає наскрізною системністю, що включає весь світ із усією його онтологією й добігає найменших деталей естетичного й художнього; а це дозволяє спростувати його естетику хіба що разом із усією його філософією. Такий методологічний «монізм» у Шеллінга (від «абсолюту» до «одиничного») спонукає розглядати його філософію, в проекції його власних категорій, як *міфологію*. Подібна науково-естетична «міфотворчість», на нашу думку, характерна й для сучасності в масовому порядку, але лише як правило, без того герменевтичного пафосу, яким позначені пошуки ранніх німецьких романтиків.
15. Шеллінгове розуміння «міфотворчості» принципово відмінне й від сучасного — партикулярного, «плюралістичного», суб'єктивного. Прагненню подолати розгул «партикуляризму» в міфотворчості ХХ ст. відповідали спроби К. Юнга знайти для міфу певну «об'єктивну» основу, зокрема в архаїчній прапам'яті людини як *родової* істоти (що відповідало настанові Шеллінга: «Як стародавній світ взагалі є світ родових утворень, так світ новий є світ індивідів (...) Тут особливе являє собою висхідну точку і мусить перетворитися на всезагальність» — ФМ, 447). Цим була обумовлена увага до вчення Юнга з боку гуманістично налаштованих митців (Т. Манн, Г. Гессе та ін.).
16. Міркування Шиллера й Шеллінга дозволяють зрозуміти, чому романтики не визнавали «міфологізм» Вольтера. З такого погляду міфологічні сюжети використовувалися цим письменником лише як умовний антураж, декор, а отже, Вольтер не «міфологізував», а «алегоризував» або навіть «схематизував».
17. Такого розуміння дотримувався й Т. Адорно. Ми мали можливість висловити свої критичні міркування з цього приводу в статті: І. Кант: мислитель, естетик, мораліст // Наукові записки (НаУКМА): Філологічні науки: Т. 48.— К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2005.—

B. Shalaginov

F. W. VON SCHELLING: CREATOR OF MYTH IN THE CROSSCURRENTS OF MODERN TIME

The article examines the main aspects of Schelling's aesthetic teaching, specifically his theory of myth, according to the needs of the M. A. level course, «German Romanticism».